Historia de la literatura argentina

47 La literatura de las vanguardias XI

Aldo Pellegrini
Enrique Molina
Vicente Barbieri
Juan Rodolfo Wilcock
César Fernández Moreno
León Benarós
Jorge Calvetti



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



“Tribunal de pintores juzgando
los elementos de la naturaleza”
de Juan Batlle Planas, 1938

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Ilustración de Enrique Molina (h)
para la primera edición de *La Palma de la Mano*, de César Fernández Moreno (1942)

La literatura de las vanguardias XI

Segunda vanguardia poética

Para el crítico y poeta César Fernández Moreno no existió, en rigor, la generación de Cambours Ocampo y la revista *Letras*, sino que sus representantes pueden asociarse a los que él considera los verdaderos grupos de vanguardia: hacia atrás, el identificado con el estallido renovador de los martinfierristas, cuya influencia se prolonga aunque en manifestaciones individuales muy diversas –es el caso de Macedonio, Borges, Molinari, Marechal, Girondo–; hacia adelante, los poetas de la *Generación de 1940*, "que representa la afirmación del opuesto polo vanguardista: la neorromántica", delimitada por un período que se extiende tentativamente entre 1935 y 1945. La influencia conjunta de la poética del chileno Pablo Neruda, de *Residencia en la tierra* (1935), y el lirismo reflexivo del escritor nacido en Praga Rainer Maria Rilke, confirió al segundo grupo la preocupación por el contenido en la lírica –que destacó "el sentimiento" en sentido laxo y la melancólica consideración de la condición existencial–, en detrimento de posturas estetizantes y deshumanizantes e incluyó cierta tendencia a la nota pesimista en la configuración de un mundo observado en estado de desintegración. El poeta, una suerte de visionario pero en contacto con las cosas y los seres que lo rodean, de los cuales es intermediario, canta el otoño y el atardecer en lo que estos tienen de huidizos y disolventes, la soledad y la decadencia, la infancia y los amores que el paso del tiempo y la distancia abandonan en



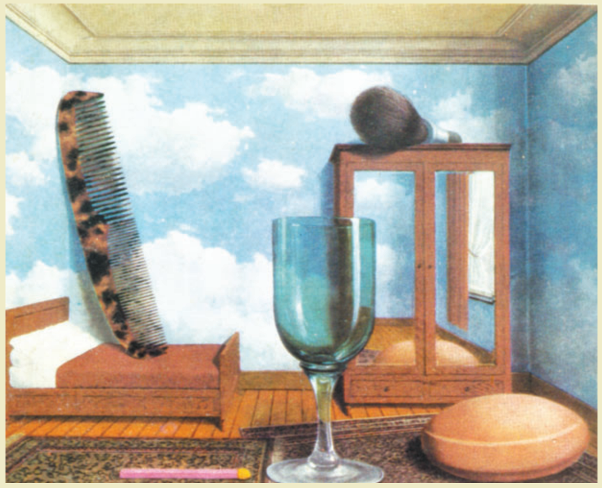
Tapas de los primeros números de las revistas *Canto* (1940), *Huella* (1941) y *Verde Memoria* (1942)

rincones que quieren recobrarse. Crisis e introspección parecen enhebrar lo esencial del acto poético que, proclive a la eliminación de lo prosaico, entreteje símbolos, insólitas asociaciones y palabras de fuerza expresiva. Por otra parte, hay ecos de la poesía neopopular y surrealista de los españoles García Lorca y Alberti, quienes en la Argentina contribuyeron a una revalorización de la lírica de raíz hispánica que había rendido tributo a Góngora y a Lope de Vega en 1927 y 1935 respectivamente. La aparición de la revista *Vértice* (1937), de J. Prilutzky Farny y *Canto* (1940), de M. A. Gómez, J. Marsagot y E. Calamaro, remarca la dirección lírica; según esta última: "Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poesía adentrada en el corazón del hombre, bien ceñida a su alma". Tanto en la capital como en el interior del país –varios de estos poetas eran provincianos–, la generación del '40 publicó en suplementos culturales y revistas literarias y editó sus libros más importantes. Esta tarea de difusión la continuaron revistas como *Huella* (1941, de J. Castiñeira de Dios, B. Uribe y R. Pérez Zelaschi) y *Verde memoria* (1942, con la dirección de A. M. Chouhy Aguirre y J. R. Wilcock), entre otras como *Contrapunto* de H. R. Lafleur, *Papeles de Buenos Aires* de los hermanos Obieta y, en las provincias, *Ángulo,* de los salteños M. J. Castilla y R. Brié o *Caracol*, en La Plata, dirigida por J. J. Manauta y A. Nessi. El crítico Eduardo Romano sostiene que la del '40 fue una generación que eludió significativamente la crisis nacional, que sobrevenía con la revolución de 1943 –golpe de Estado en que el general Ramírez derrocó al presidente Castillo y fue "antesala" de Perón–, cuando se subvierte el mundo en que estos poetas se habían formado y por lo que, nostálgicos, se refugiaron en una estética de romanticismo ya caduco. Retórica que recurrió a las formas clásicas como el soneto, la silva y la lira; a las antítesis y preguntas en las que el silencio es la respuesta en medio de un clima de solemne búsqueda existencial; a una voz impersonal no circunscripta a un espacio y a un tiempo concretos, para Romano es ejemplo de literatura no comprometida a pesar de que sus protagonistas declaran hacer una "poética con matices, sonidos y colores auténticamente argentinos en la que se expresa y se sublima el alma del paisaje y del hombre nuestro".

La bandera de la imaginación

SYLVIA NOGUEIRA

Muchos "ismos" proliferaron en las primeras décadas del siglo XX pero fueron efímeros y tuvieron escasos seguidores. No fue ese el caso del Surrealismo. Surgió en Francia, en el seno de las disensiones internas del Dadaísmo, en especial de las que distanciaron a Tristan Tzara de André Breton, el autor de los tres manifiestos surrealistas, difundidos en 1924, 1930 y 1942. En el primero, Breton reivindica la imaginación humana, plena en la infancia y alejada del ser humano por la educación, que hace prevalecer la lógica racional. Realismo y Positivismo son, desde esa perspectiva, objeto de ataque; Freud, fuente de inspiración. El sueño es tan valioso como la vigilia racional; la construcción de una nueva relación entre ellos es la meta: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad" (*Primer manifiesto*). Los surrealistas (Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, entre otros) producen revistas, como *La révolution surréaliste* (1924-1928), y practican el espiritismo, la escritura automática (realizada por un sujeto hipnotizado o drogado, pretendidamente liberada de control racional), la interpretación de sueños. En grupo arman frases aportando cada uno una palabra sin saber cuáles han propuesto los demás (técnica de donde resultó una oración surrealista famosa: "Un cadáver exquisito beberá vino nuevo"); se responden preguntas no formuladas al que las contesta y así se construyen diálogos imprevisibles; se compone un poema con frases recortadas de diarios y revistas; se acumulan imágenes que asocian objetos reales en relaciones insólitas por medio de estructuras sintácticas repetidas, sin puntuación: "Mi mujer con cabellera de llamaradas de leño/ (...) mi mujer con talle de nutria entre los dientes de un tigre/ mi mujer con boca de escarapela..." (Breton, "La unión libre"). La disolución de contradicciones lógicas (de oposiciones como vida-muerte, real-imaginario), la atención a lo maravilloso, la asociación libre (que produce efectos de extrañeza o humorísticos) se vuelven los signos más evidentes del rescate surrealista de una realidad más abarcadora y de la devolución al ser humano de una totalidad que incluye sus instintos, sus mitos y sus percepciones. Los artistas despliegan esa realidad en la poesía, la pintura, la música, la fotografía, el cine simultáneamente: intentan ser creadores totales, aunque más tarde se concentren en un área particular (como lo hacen los pintores Ernst, Magritte, Miró, Dalí; los músicos Poulenc y Honnegger, el fotógrafo Man Ray o el cineasta Luis Buñuel). El propósito de influir activamente sobre la sociedad y la historia acercó el Surrealismo al Comunismo por un tiempo; en particular en la revista *Le Surréalisme au sérvice de la Révolution* y en el segundo manifiesto del grupo. En 1938 Breton fundó en México, con el pintor Diego Rivera y el teórico político León Trotsky, la *Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant*; en 1942 organizó la revista *VVV* en Nueva York: el surrealismo atrae a América también. Argentina tuvo en Aldo Pellegrini al fundador del primer grupo surrealista local; en la generación del '40, una serie de escritores neorrománticos que compartían con los seguidores de Breton sensaciones de devastación, marcadas por las catástrofes de las guerras mundiales. Del mismo modo que los surrealistas franceses después de la década del '20, los argentinos se alejaban de automatismos iniciales de esa preceptiva mientras artistas como Battle Planas la instalaban a través de la pintura. Las conquistas de esos creadores locales fueron capitalizadas por generaciones posteriores de poetas que, como Alejandra Pizarnik, supieron reelaborar las asociaciones inéditas de los surrealistas.



"Valores Personales" de René Magritte, 1952

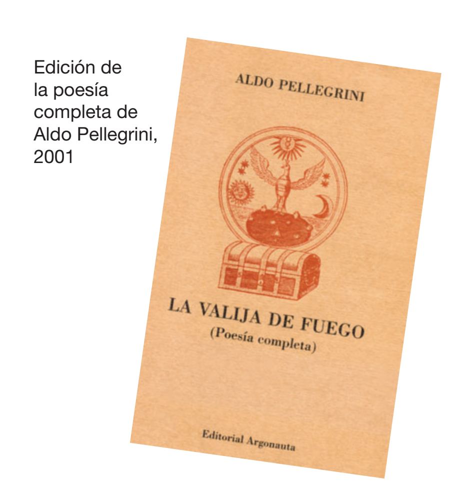


Retrato de
Aldo Pellegrini

Surrealismo en clave argentina

En una carta a Graciela de Sola –estudiosa del Surrealismo argentino–, Aldo Pellegrini (Rosario, 1903-1973) señala que detesta la obra de Anatole France, escritor francés homenajeado en Argentina por medios como *Crítica*. Este mismo diario anunció la existencia de un panfleto contra France, titulado "Un cadavre" y firmado por otros artistas franceses. Pellegrini pidió a la editorial Gallimard obras de ellos y así conoció el primer número de *La révolution surréaliste* y el primer manifiesto de Breton. El entusiasmo que le provocaron esos textos lo compartieron amigos suyos, compañeros de sus estudios de medicina: David Sussman, Mariano Cassano, Elías Piterbarg. En 1928 produjeron el primero de los dos números de *Qué, Revista de interrogantes*; para el segundo, Piterbarg preparó un manifiesto: "Realistas de la utopía, voceadores del sueño imposible (...), sentimos la necesidad de auspiciar los cambios que prometan ser radicales y embarcarnos en las tareas de subversión de los conceptos y de las emociones.". Se presentaban con seudónimos aquellos amigos y otros que se sumaron al proyecto, por ejemplo, Adolfo Este o Filidor Lagos era seudónimo de Pellegrini o Julio Trizzi de Sussman. Como a muchos textos surrealistas, polémicos, cuestionadores violentos de costumbres sociales y posiciones éticas cómodas, a los de *Qué* se les discutió su carácter literario, pero no el ser fundadores del Surrealismo hispanoamericano. Los lineamientos de esa revista, cuyo lema era el de que "La poesía fue y será, ante todo, un comportamiento" fueron retomados diversamente por otras. *Ciclo* (1948-1949), dedicada más bien al ensayo y la crítica y dirigida por Pellegrini, Piterbarg y Enrique Pichon Rivière; *A partir de cero* (1952-1956), dirigida por E. Molina, con colaboradores como el mismo Pellegrini, Battle Planas y fieles seguidores del Surrealismo en Hispanoamérica (Benjamín Péret y César Moro). Pellegrini organizó después *Letra y línea* (1953-1955), donde reunió a colaboradores de *A partir de cero* (Carlos Latorre, Julio Llinás) con otras personalidades (como las de los poetas Mario Trejo y Alberto Vanasco) para abordar literatura, artes plásticas, música, cine; Julio Llinás fundó *Boa* en 1958. Estas revistas conforman hitos de la dinámica historia del Surrealismo, de sus oscilaciones entre las críticas intransigentes (a cánones literarios, en particular pero no exclusivamente) y la apertura a otras posiciones; entre la veneración a Breton y la búsqueda de modelos distintos del fundacional.

Aldo Pellegrini se dedicó a la literatura sostenidamente. La practicó como poeta, traductor, crítico y divulgador. Además de los artículos que publicó en revistas, preparó antologías, como la de 1961, *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*; dictó múltiples cursos y conferencias sobre pintura y literatura vanguardistas, participó en jurados de concursos nacionales e internacionales, defendiendo vehementemente a artistas no consagrados. Sus libros de poesía (*El muro secreto*, 1949; *La valija de fuego*, 1952; *Construcción de la destrucción*, 1957; *Distribución del silencio*, 1966; *Escrito para nadie*, 1973) son tardíos respecto de sus luchas en las revistas. Abundan en ellos ortodoxos tópicos surrealistas, como la realidad y el sueño ("solo lo puramente vivido y lo puramente soñado/ construyen la inalcanzable realidad", en "La trampa del tiempo" de *El muro secreto*) o la indagación en las profundidades del yo para evitar su alienación ("Bebo mi propia voz y navego contra la corriente porque no me resigno a alejarme de mí mismo" en "Construcción de la destrucción" del libro homónimo). Pero desarrolla esas temáticas en versos o en prosa lírica cuya sintaxis desafía la fluidez de la lengua, menos que los maestros que él mismo supo traducir.



Edición de
la poesía
completa de
Aldo Pellegrini,
2001

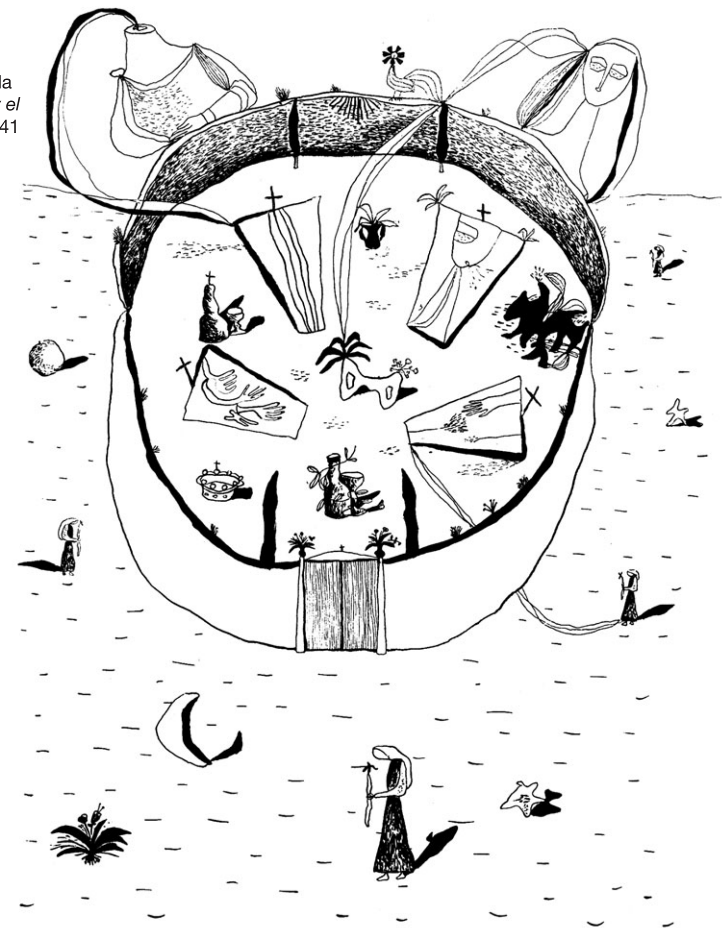
La poesía como forma de vida

"Yo creo que ningún poeta puede dejar de querer al surrealismo" –dice Enrique Molina en una entrevista que Javier Barreiro y Fernando Lostaunau sostuvieron con él en 1987–. "De algún modo es la encarnación de un mito de la poesía, que perdura y le da un sentido muy especial a la tarea del poeta. Porque no se trata de una escuela literaria, sino de una concepción total del hombre y del universo: un humanismo poético, en cuyo centro está el hombre, no la divinidad, proyectado hacia lo absoluto, con todos los poderes implícitos en su condición.". Si bien manifestó su rechazo por la base dogmática del Surrealismo –descreyó de la escritura automática, de la acumulación retórica de imágenes surreales (que representan fenómenos e impresiones, normalmente separados espacial y temporalmente, como elementos simultáneos de una vivencia; así en el sueño), se desentendió de la tendencia a identificar el trabajo del artista con el inconsciente y se distanció de posturas que otorgaban un significado político a la práctica poética–, desde su primer libro de poemas *Las cosas y el delirio* (1941) hasta *Los últimos soles* (1980), Molina entendió que la poesía no es juego sino sobre todo una forma de vida, no un experimento sino una experiencia, y que el poeta –quien tiene un sentimiento exaltado de la existencia– instaura a través del lenguaje un orden inédito del mundo y lo revela. Lector de Rimbaud, Lautremont, Baudelaire, los románticos alemanes, los clásicos españoles, Breton, escribir, para Molina, es un camino de conocimiento y una tentativa de salvación, aunque siempre insatisfecha. Cuando se le pregunta alguna vez cuál es el sentido último de su poesía, no duda: "Expresar la naturaleza tantálica de la existencia. En el mito, Tántalo está condenado al deseo perpetuo". Nacido en Buenos Aires en 1910, pasó sus primeros años en el campo en Buenos Aires, en Corrientes y en Misiones; viajó mucho por el interior del país, sistemáticamente como marinero en barcos mercantes por el Caribe, América y Europa. Se recibió de abogado pero no se dedicó a la profesión; le interesó más la literatura y pronto se asimiló a la generación del '40 que integró *Canto*, junto a Daniel Devoto, Wilcock, Roberto Paine, Olga Orozco, Fernández Moreno, José Castiñeira de Dios, entre otros. Luego fue fundador junto a Pellegrini de *A partir de cero* y compartió asimismo tertulias amistosas con Girondo y Norah Lange. Asociado a cierta tendencia neorromántica que –según Fernández Moreno– caracterizó a algunos de estos poetas, en cuyas voces resuenan las de Neruda, Rilke y la del escritor polaco Lubicz Milosz, Enrique Molina publica *Las cosas y el delirio*. Libro dedicado al "distante mundo ya perdido", el poeta frente al paso del tiempo que co-



"Vahine no te tiare" ("Mujer con flor") de Paul Gauguin, 1891

Dibujo de Enrique Molina para la edición de su obra *Las Cosas y el Delirio*, premio Martín Fierro 1941



rroe todo lo existente siente "la fatiga de vivir (...) mientras corren los grandes días sobre la tierra inmutable" ("Mientras corren los grandes días"). El mundo está ante él, quien lo recorre en la pretendida sustancialidad de las piedras, los árboles, las lluvias, el viento. Pero la levedad de lo destinado a la destrucción –el "opaco bosque", el crepúsculo que "reina tristemente", "el viento que entreteje lloviznas", "hurones sobre las últimas hojas" ("Salir de la penumbra")–, se asimila a su caminar errante hacia el origen, el viaje recurrente sobre todo a la morada materna, el lugar donde se ha amado, donde se ha sido feliz: "Hoy quiero volver a mi corazón natal,/ al grillo del atardecer, a las medrosas sábanas/ donde con tenue sonido nacía el nocturno terror." ("Remota infancia"). Para Molina, extraviarse en estos "desterrados paraísos" ("Salir de la penumbra") es reencontrar la religión (re-ligarse) con lo humano primitivo; es decir, la soledad radical lo conduce a la comunión con el mundo elemental y a encontrar en la pasión erótica la unidad primigenia perdida. *Pasiones terrestres* (1946) continúa la misma línea existencialista en la medida en que el poeta busca regresar a un estado paradisíaco ("Exilio") del que siente nostalgia al tiempo que lo embarga la melancolía: "Escucha un vagabundo corazón: / resuena con su polvo de dichas y ternuras/ en medio de las cosas,/ en medio de este valle de lágrimas, / entre inciertas palabras" ("Como la nostalgia"). Pero ahora el poeta se abre al espacio del trópico, que es bello y demoníaco simultáneamente. La naturaleza lo seduce con su exaltación constante. Como Gauguin en sus pinturas, Molina describe a una negra de oscura trenza sobre los "pechos tibios" ("A Vahine"). Una bahía en el Caribe, el alto Paraná bajo la luna, constituyen lo paradisíaco y lo terrestre, dioses naturales pródigos y oscuros que lo sorprenden: "Para siempre te veo, fulgente rama de la luz, tumba fluida y cobriza,/ hundiendo en el verdor inmaterial del tiempo/ tu juventud sin límites, tu nóvil intervalo" ("Águila de las lluvias"). El poeta –dual como el mundo natural– entona el "desnudo salmo de mi alma" pero toca la maldad con sus "labios venenosos" ("¿No hay gracia para mí?"). Sumatoria de imágenes y metáforas que se enlazan vertiginosamente para dar cuenta de una realidad creada por el discurso poético en su fluir irrefrenable; soliloquio sostenido, en que el poeta recurre a la exhortación, la exclamación y la pregunta retórica solo para ahondar en el silencio inexpugnable; la poesía de Molina parece sondear en la nada, sumergirse en la distancia que se traduce en angustia. Intento e insatisfacción, artilugio humano, sus versos son como flechas lanzadas hacia la inmensidad del absoluto que ya se sabe inalcanzable.

"Molina revive la experiencia de Robinson (...) La soledad en el universo natural es posesión, pero toda posesión en ese mismo universo es una soledad ante la historia y la sociedad." Guillermo Sucre

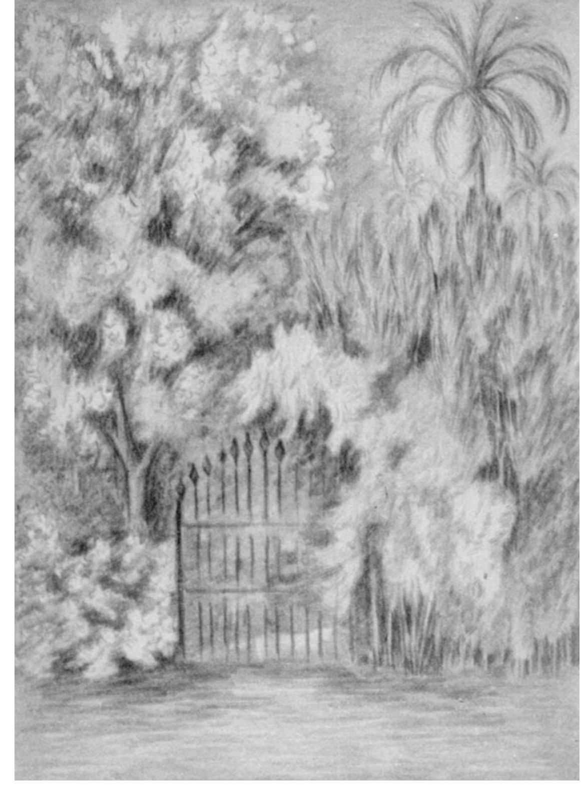

Vicente Barbieri

El verso de raíz emocionada

Vicente Barbieri (Buenos Aires, 1903-1956) trabajó en periódicos (*Crítica*, *La Razón*), dirigió la revista *El Hogar*, publicó una novela (*Desenlace de Endimión*, 1951), compuso una obra teatral (*Facundo en la ciudadela*, 1956), pero se dedicó con ahínco a la poesía, que dio a conocer fundamentalmente en la década del '40: *Fábula del corazón* (1939), *Árbol total* (1940), *El bosque persuasivo* (1941), *Corazón del oeste* (1942), *Número impar* (1943), *Anillo de sal* (1946). Los años de publicación de sus obras lo hicieron un contemporáneo de la generación del '40, aunque era mayor que los poetas neorrománticos. Dos de sus obras líricas obtuvieron el Premio Nacional de Poesía: en 1942, *La columna y el viento*; en 1953, *El bailarín*. También dirigió revistas de poesía (*Hipocampo, Hojas de poesía y arte*; *Reseña*) y en 1955 fue designado presidente de la S.A.D.E. La tuberculosis que lo acosó desde principios de los '40 no redujo su producción literaria: en 1961 se publicó su *Obra Poética* completa, que incluyó poemas no recopilados antes en los libros ya publicados. La madre de Barbieri murió a los pocos días de que él naciera y su padre lo entregó a los propietarios de una estancia a orillas del Salado. Este río es objeto de su poetización, por ejemplo en "La balada del río Salado" (*Corazón del oeste*), encabezada por un epígrafe que remite a la poesía del siglo XVII de Luis de Tejeda ("Nace en provincia verde y espinosa"). La descripción es dominante, ambigua al referirse tanto al río como al yo ("Y su sabor, amor de vieja andanza,/doliendo sigue en tiempo transferido./ En hierro antiguo y pesadumbre avanza/ por un correr callado y dolorido/ en grises campos y poniente ardido,/ con mi ribera y puente de esperanza."). El poeta contempla su infancia, su inocencia primera, sus ilusiones, su soledad, sus miedos de entonces y los proyecta en el paisaje del río: se impone el tono de la elegía, del lamento. El dolor, matizado por esa proyección, además se amortigua con la distancia entre el yo del presente, el que habla en los versos, y el yo del pasado, el niño. Alcanza serenidad de fábula que se reitera en diferentes obras del poeta ("Ya mi fábula tiene/ tierra del corazón/ donde brota la flor más encendida./ Y en su palabra viene/ la heredada canción/ que hemos de repetir toda la vida. / La canción y la herida/ que yo ajusto y sustento/ al ritmo de la música y el viento.", "Fábulas del corazón"). El dolor pasado alcanza el presente del yo adulto y los paisajes (más espirituales que externos) se repiten invariables: "Cae la luz –la misma, –y mariposas./Cae la sombra –antigua– entre eucaliptos.../ Gracias, Antiguo Ser; gracias, Espejo./ Cuido esta vieja sed, y este camino,/ y este constante río que me alcanza./Ya transcurro y discurro en mi corriente,/¡oh extensión de los ojos, oh, memoria!" ("Estancias de agonía", en *Número impar*). El caso personal alcanza a veces extensión más general, particularmente cuando se aborda, como en la literatura medieval o la barroca, la temática de la muerte: "No habrá encuentro como ese desencuentro/ en que miramos todo como ajeno" ("Dormirá el hombre inadvertido y solo" en *Anillo de sal*); en más de un poema, el yo se refleja en figuras famosas como la de Santos Vega: "Pregunto: ¿Murió sin tregua/ crucificado en su canto,/ o se fue con la corriente/ de los ríos desatados?" ("Aquel de la larga fama" en *Anillos de sal*). Los símbolos se revelan accesibles por su recurrencia y por una controlada interferencia de sentidos de las palabras (la constante aplicación de términos propios del río, por ejemplo, a la descripción del "yo"). La métrica puede variar, pero el ritmo, la rima y la regularidad de las combinaciones estróficas definen la rigurosidad tradicional en la obra de Barbieri que, por sus reiteraciones sobre el dolor y sus ecos de discursos bíblicos, alcanza por momentos efectos religiosos.

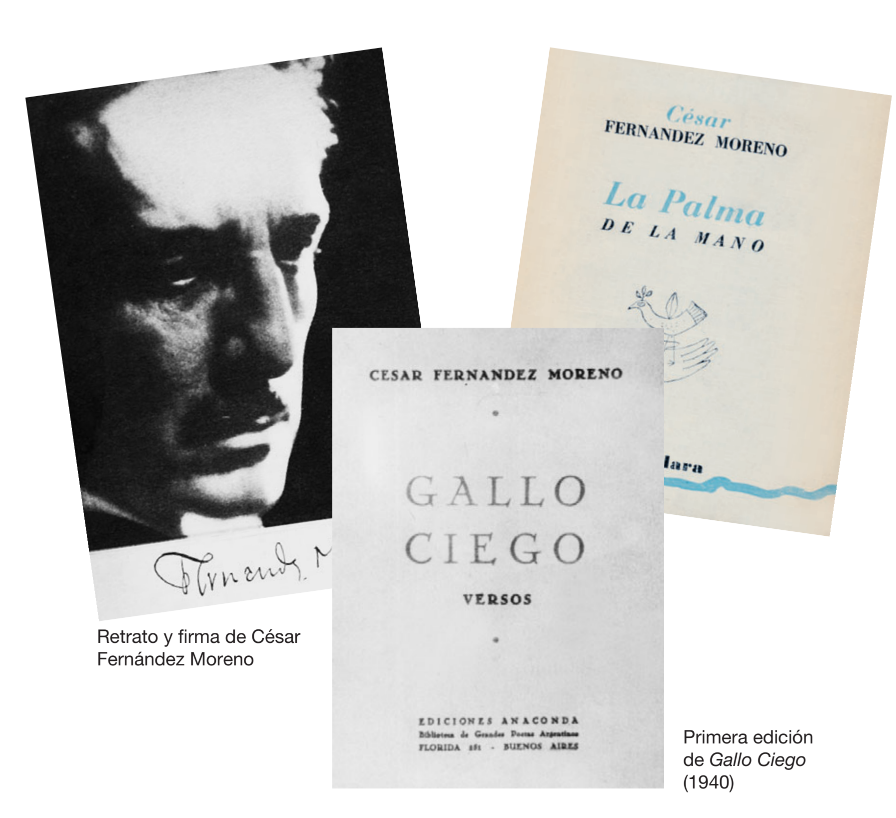
> "Tenía Barbieri el don de disparar sus metáforas con tanta energía y desde zonas tan hondas de su ser que despiertan en el lector resonancias emocionales difícilmente analizables." E. Anderson Imbert.

Ilustración de Silvia García Victorica (1945) para el poema "La Isla" de Juan Rodolfo Wilcock



El exilio de las lenguas

El nomadismo hizo de Rodolfo Wilcock un escritor plurilingüe. Nació en Buenos Aires en 1919 pero muy pronto se trasladó, junto con su familia, a Suiza, donde aprendió hablar el francés. Según cuenta el escritor en una breve reseña autobiográfica que acompañaba a sus poemas publicados en una antología de 1945, el español lo aprendió en Londres; en cuanto a los otros idiomas, el inglés, el italiano y el alemán, los estudió en la Argentina: los dos primeros en el Colegio Nacional de Buenos Aires y el último, tiempo después, por propia voluntad. A pesar de la babélica infancia y adolescencia, fue el español la lengua en la que se movió por más de treinta años y la que eligió para empezar a escribir. Colaborador y experto traductor de la revista *Sur*, protegido de Borges y de las hermanas Ocampo, desde muy joven estuvo en contacto con los ideales y el tipo de literatura que el grupo difundía; también encarnó el perfil del escritor que el grupo esperaba. "Tengo la certeza de que la poesía mala no me gusta; pero no podría definir fácilmente los elementos que constituyen la gran poesía; quizá sea la concisión, la elegancia, la riqueza y flexibilidad idiomática, la penetración y la erudición", sostiene Wilcock en sus primeras reflexiones sobre la esencia lírica. Generacionalmente ligado a los poetas de la corriente neorromántica de la década del '40, comienza su carrera consagratoria con *Libro de poemas y canciones* (1940), en el que predomina el verso libre y el tono elegíaco. Ese mismo año el libro recibe el reconocimiento del primer premio para poetas menores de treinta años, en el concurso que organizó la dirección de la ya desaparecida revista *Martín Fierro,* con el auspicio de la S.A.D.E. Entre los miembros del jurado se contaban Borges y González Lanuza. Hacia 1942, junto con Ana María Chouhy Aguirre (1918-1945), dan forma a *Verde Memoria*, una revista de crítica y poesía, desde la que sus directores incitaban a la lucha contra el convencionalismo conformista, imperante en las letras poéticas: "Es necesario combatir. Vivimos rodeados de falsos cantos sin dignidad ni mensaje", decían los jóvenes escritores en las páginas de la publicación. También de 1942 es *Los hermosos días* –editado en 1945–, poemario en el que todavía persiste la tendencia, inaugurada en el libro anterior, a poner en colisión la desesperación amorosa con la admiración por la naturaleza. Una etapa diferente comienza Wilcock con *Ensayos de poesía lírica* (1943), *Persecución de las musas menores* (1944) y *Paseo sentimental* (1945), libros en los que abandona el mundo disgregado de su primera poesía para intentar recomponerlo con estrategias neoclásicas, plasmadas en el uso de formas rigurosas como los sonetos y en temas que combinan la tradición grecolatina con la veneración de los paisajes agrestes: "Así vagaba Ovidio entre el follaje/ grisáceo de su exilio palatino,/ así pudo soñar el mar latino/ en un país muy pálido y salvaje." ("El exiliado", en *Persecución de las musas menores*). Antes de abandonar el país y con él la lengua de escritura, culmina su etapa como poeta próximo al neorromanticismo del '40, haciendo un viraje hacia el distanciamiento paródico –a veces irreverente y hasta grotesco– de los tópicos que había explotado hasta entonces: "Pronto saldremos, bestias navegantes,/ sin más recuerdos de esta sociedad/ que nos produjo tantos ascos antes.". Este período sumamente crítico, que se inicia en 1946 y llega hasta finales de la década del '50, cuando se traslada definitivamente a Italia, se puede recuperar en *Sexto* (1951), su último libro de poemas. A partir de aquí comienza a escribir en italiano –"porque es la lengua que más se parece al latín"– textos narrativos y una cantidad de ensayos en los que declara que el castellano es una lengua deficiente, muerta o por lo menos agotada.



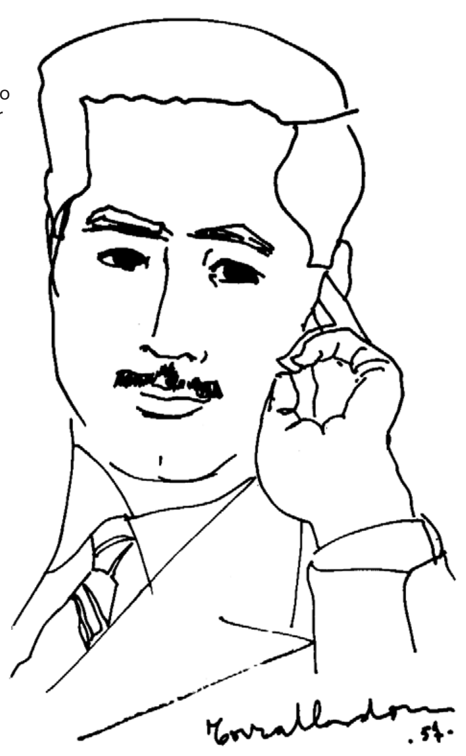
Retrato y firma de César Fernández Moreno

Primera edición de *Gallo Ciego* (1940)

Primera edición de *La Palma de la Mano*, (1942)

Personalidades auténticas y ficticias

César Fernández Moreno nació en Buenos Aires en 1919, cuando su padre Baldomero era ya el reconocido poeta de lo cotidiano en la ciudad. En el Prólogo a *Sentimientos complejos* –escrito en 1981 en París, donde murió en 1984–, César asume su estirpe literaria y la formación como poeta dentro de las huestes de la revista *Canto*, con la generación neorromántica. En ese círculo publicó su primer título –*Gallo ciego* (1940), Premio Municipal– que, escrito antes de los 20 años, califica luego como "escolar (...), imbuido de los principios del sencillismo paterno". Lo dedica a su padre y este lo prologa instruyendo al joven en un camino literario y ético que rubrique la herencia recibida. Ante tal mandato, el hijo cierra el libro con el poema "Yo": "No sé ni lo que soy ni lo que quiero:/ mi pensamiento es turbio como el Río/ y zumba mi ambición como el Pampero.". El estilo prioriza lo insignificante: "Taller de Relojería/ de Eulogio J. Muñoz./ Yo he venido a retirar/ mi humildísimo reloj". Las estrofas de corte popular –décimas, seguidillas, romances– acusan la lectura del *Romancero gitano* de Lorca. En los '40, el grupo de *Canto* es centro de su labor intelectual. Allí fue recibido como "un compañero más" y se lo "obligó" a asumir "la personalidad de ellos". El favor fue recíproco, ya que César hizo "política literaria" para el grupo, gracias al renombre de Baldomero. Junto a su padre, Barbieri, Ponce de León y Tomat Guido dirigió la colección "La rama verde" y "Cuadernos y ediciones Fontefrida". En ellos publicó *El alegre ciprés* (1941) y *La palma de la mano* (1942), donde el poeta celebra al mundo, aislándose de la problemática social. En el primero se usa la figura del "ciprés" como signo emblemático del Romanticismo revalorado. En "Ciprés en la noche", que abre el poemario, asimila al árbol, mediante metáforas insólitas surrealistas, a diversos elementos del mundo: vanguardia que pilotea los vientos nuevos en la altura; "doncella silenciosa de flexible cintura"; "flaco sepulturero cuyo perfil aterra". El "yo" poético se funde con el árbol, se diluye en la naturaleza como si esta fuera la que canta o le presta su voz: "tu canto me traspasa, me inunda, me ilumina". "La muerte del ciprés", que clausura el libro con un epígrafe alusivo de Lorca, se cierra con una sentencia sobre el árbol que es símbolo del poeta: "la tierra es solo para tus raíces/ y excede todo féretro tu altura./ Porque hay cipreses en los cementerios/ pero no hay cementerios de cipreses.". La voz inspiradora de la poesía no muere pero tampoco tiene un lugar en la tierra. En los años '50, César inicia una labor de crítico que define como una prolongación de su escritura poética. En la misma etapa da a su poesía un giro estético-ideológico. Otra modulación de su voz resonará en *Veinte años después* (1953), bisagra entre esos dos tiempos creativos, donde reconoce que escribir es un trabajoso esfuerzo: verso libre, eliminación de puntuación, estilo despojado, efusión de una angustia existencial ligada al entorno, al estilo de Sartre y Camus. Autor y crítica coinciden en señalar "La tierra se ha quedado negra y sola" como punta de lanza de ese camino. Escrito a la muerte de su padre, le reprocha la soledad en que lo ha dejado. Pero, a la vez, la orfandad "simboliza (...) la asunción dramática de mi personalidad auténtica. Debo, entonces, reemplazar a mi padre porque él ha muerto.". En *Sentimientos* (1960), *Argentino hasta la muerte* (1963), *Los aeropuertos* (1967) y *Buenos Aires, me vas a matar* (1977) mezclará prosaísmo y lirismo, su marca de estilo de madurez. En el límite entre los '40 y los '50, la crisis por un padre célebre, una generación que lo forma en la juventud y una nueva búsqueda de su voz propia, se expresa en *Veinte años después*: "El lenguaje se me ha dado vuelta/ apenas puedo usarlo del revés".



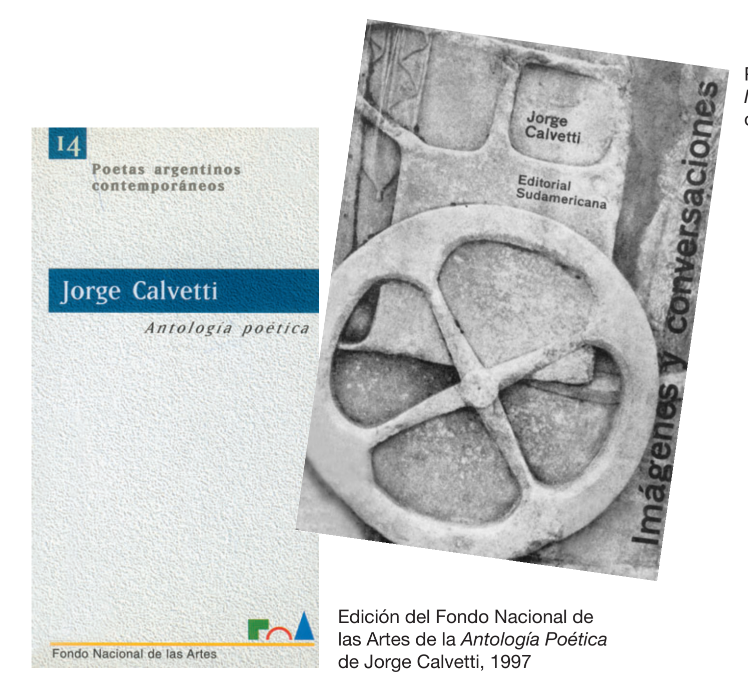
León Benarós en un retrato a tinta china, realizado por Torrallardona en 1957

Entre el cielo y la tierra

León Benarós (San Luis, 1915) es historiador, abogado y pintor, además de poeta y letrista del cancionero popular. Su poesía se inicia cuando, muy joven, es uno de los fundadores de la agrupación poética del '40. En un ensayo titulado "La generación del 40", él se responsabiliza por esa designación y recuerda que ya se la había llamado "generación de *Canto*". Allí acusa al martinfierrismo de "retórico", en oposición a su grupo que habría buscado "lo esencial del verbo, más en el acontecer interior que en el deslumbrante artificio de la fácil y desmontable metáfora". A través del tiempo, su producción se ha desarrollado en dos vertientes: la existencial, primero; la popular, más tarde. Con *El rostro inmarcesible* (1944) inicia su labor poética, rápidamente consagrada con el Premio Faja de Honor de la S.A.D.E. y la declaración de "Libro del mes" por un jurado integrado por autoridades literarias como Borges, Bioy, Henríquez Ureña, Martínez Estrada y B. Fernández Moreno. El título de la obra recoge el del poema homónimo, inspirado por su esposa Emma. En estos versos, Benarós explota la imagen de la mujer etérea e ideal, en armonía eterna con la naturaleza y el cosmos, casi sobrehumana: una de las tendencias del neorromanticismo. La amada se valora, además, según el modelo neoplatónico, como guía e inspiradora de la palabra. Por lo tanto, la escritura, lejos de ser un trabajo esforzado, proviene de una voz ajena que "posee" al poeta enamorado: "De su tendencia a lo/ celeste/ –angelical– se/ alimentaba./ Estaba en/ hermandad de cielo,/ como los pájaros y/ el alba./ Daba estatura al/ claro canto/ y esclarecía la/ palabra.". Entre 1948 y 1956 redacta uno de sus romanceros, el *Romancero argentino*, donde ya se aparta del lirismo de tendencia inmanentista y filosófica, y opta por una línea "complacida en la exaltación de lo nuestro". El viraje es asumido con una dimensión existencial: "es un alivio –escribe en el Prólogo a esa obra– beber en esas aguas sabrosas, aromadas del yuyo pampeano o montañés, luego de haber buceado los manantiales severos –tan límpidos; tan fríos, a veces– que nacen en las extranjeras piedras desnudas". De la retórica de Rilke a un nuevo padrinazgo: el "anónimo" del pueblo; "el de nuestros cancioneros tradicionales.". Se aboca aquí a la imitación de la voz de la gente; "la más alta, no la que le infiere vulgaridad y chabacanería". Versiones poéticas de leyendas locales, como la de la "Telesita" o la "Difunta Correa"; poemas basados en personajes históricos como Lamadrid o el Chacho Peñaloza conforman este libro que ya lo pone en contacto con la retórica del folklore y el tango, que cultivará de ahí en más. Pablo Neruda afirma que los romanceros criollos de Benarós dieron "al romance su verdadera magnitud, alcanzando un nivel que ni el mismo García Lorca había tratado de profundizar.". El pasaje del verso libre a la cuarteta popular, la interpelación al auditorio, propia de romances y coplas, la recuperación de la historia local y la trama narrativa son ahora sus elecciones estéticas: "Permítanme caballeros,/ que les cuente una tragedia./ Voy a cantar el compuesto/ de don Alejandro Heredia (...) quien fuera 'Federal medio blandón'". Como letrista compuso, junto a Carlos Guastavino, la zamba "La Tempranera"; con Mariano Mores, el tango "Oro y Gris"; con Sebastián Piana, el álbum *Cara de negro.* Suyas son las letras de muchas de las canciones de Eduardo Falú, Adolfo Ábalos y Carlos Di Fulvio. Colaborador en múltiples revistas culturales, como la última etapa de *Proa*; crítico de arte y literatura; su trayectoria –ambivalente entre el elitismo y lo popular; entre la censura sufrida después del peronismo y los cargos oficiales– lo convierten en una figura cuya presencia atraviesa, a medio camino entre medios masivos y círculos cerrados, la cultura argentina de casi todo el siglo XX.



Diseño de tapa de Edgar Koetz para los *Romances de la Tierra* de León Benarós, 1950



Primera edición de *Imágenes y conversaciones* de Jorge Calvetti, 1965

Edición del Fondo Nacional de las Artes de la *Antología Poética* de Jorge Calvetti, 1997

El poeta de la Puna

Nació en Maimará, un pueblito de la Quebrada, detenido en el tiempo, en la provincia de Jujuy, en 1916. Buenos Aires lo vio morir en 2002. El itinerario de Jorge Calvetti es un ir y venir entre estos espacios; su poesía una síntesis de esa dialéctica de alejamiento y retorno. Integrante de la generación del '40, tras un primer libro intimista y existencial, *Fundación en el cielo* (1944, Premio Iniciación de la Comisión Nacional de Cultura), pronto asume una escritura de recuperación de su entorno de origen, en *Memoria terrestre* (1946). En su obra pionera, resalta un tono melancólico. En "La soledad", por ejemplo, este sentimiento se vuelve posesión individual con la que debe convivir fatalmente el "yo": "No soy más que un fantasma de su frente/ y he de seguirla, inválido y ardiente,/ despojo del amor y de la suerte". Un sino fatal sumerge a esa voz en un lamento, pues fuerzas abstractas –"miseria espiritual", "horror", "insomnio", "tristeza", es el campo léxico que recorre la poesía– son "un horrible designio". Ha pasado poco tiempo cuando compone *Memoria terrestre*, sobre Jujuy a donde, desde ahora, su palabra volverá siempre. Su desplazamiento se enuncia conscientemente en poemas como "El retorno": "Vengo a buscarlo todo y a buscarme./ Aquí estoy y estaré. Aquí he de darme/ ya poblado de sombras, a la Sombra". En este libro no solo recobra el vínculo entre la subjetividad del "yo", el paisaje y la infancia sino también la historia colectiva y la mitología locales, en los poemas dedicados a Lavalle, a un soldado de la conquista o al *Xuxuyoc,* término quechua que designaba a un funcionario inca regional y de cuya forma abreviada "*xuxuy*" habría derivado "Jujuy". Mantuvo una actitud de mayor apertura que otros poetas del '40 hacia distintos círculos literarios y hacia los martinfierristas, cuestionados como cultores de una retórica superficial, poco ahondada en el espíritu. Calvetti fue amigo de Arlt, Xul Solar, Borges, Alfonsina y albacea de Mastronardi y de Dabove. Estos vínculos se constatan en el diálogo que arma entre sus textos y los borgeanos. "Abandonado campo" lleva como epígrafe "*Dulcia Linquimus arva*" ("dejamos los dulces campos", en la Égloga I de Virgilio), título de un poema de *Luna de enfrente.* Este canta a la intimidad de sus abuelos con la llanura, en oposición a la imposibilidad del "yo" poético: "Soy un pueblero y ya no sé de estas cosas"; Calvetti, "después de haber sido muchos hombres", anuncia a su tierra: "vuelvo a vuestra soledad", que sí se siente capaz de reconquistar porque allí ha nacido. "Habla el alma de Juan Lavalle", dedicado a Borges, recuerda por su tono a los poemas de *Cuaderno San Martín* en los que el autor ultraísta da la voz a sus antepasados que pelearon esas mismas guerras. "Poema de Jujuy" está dedicado a su amigo Mastronardi, en quien la crítica ve un referente en el estilo del jujeño. En los años '50, Calvetti fundó el grupo y la revista *Tarja*, en Jujuy (1955-1960), junto a artistas coprovincianos, donde colaboraron también prestigiosos autores de todo el país. Con los años, sus poemas se convirtieron en canciones de Teresa Parodi, Carlos Di Fulvio o Raúl Carnota. Junto a Antonio Requeni, fue periodista por 30 años en *La Prensa*, oficio al que dedicó varios poemas donde demuestra su compromiso social: "En todas partes, aquí, en el otro mundo/ ocurrieron cosas importantes: (...)/ la huelga de los mineros en Malargüe,/ese preso torturado/ que no delató a nadie./El diario, ayer,/latía con el pulso del mundo/ y ahora lo veo (...) cubriendo el pecho de un borracho/ dormido en un zaguán". Fue miembro de la Academia Argentina de Letras, directivo de la S.A.D.E. y, desde 1999, miembro de la RAE. Poco antes de morir, el cineasta y escritor Gustavo Fontán trabajó con él en la filmación de una película sobre su vida y obra: *El paisaje invisible.* A su muerte, Requeni recordó así su nombre: "Una vez le pidieron los datos de su biografía. Entonces escribió tres palabras: 'Nací en Jujuy'".

La travesía de la escritura

La década del '80 fue un escenario propicio para la prolongación de las dos líneas marcadas por la generación de poetas de los años '40: la experimentación derivada de las vanguardias y la vuelta al Romanticismo. El experimentalismo surrealista tuvo su versión *aggiornada* en el movimiento neobarroco, encabezado en la Argentina por el poeta Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1949-1992), quien le cambia el nombre para identificar la versión local: "En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de neobarroso para denominar esta nueva emergencia.". Secundado por los poetas Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro y Héctor Piccoli, la corriente neobarroca cristalizó el uso de la "metáfora de superficie", es decir, la asociación por los sonidos (juegos de palabras) y por la observación, que transforma la "realidad" en un contiguo de fragmentos a la manera de la técnica surrealista. De esta época son *Austria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Parque Lezama* (1990), las obras de Perlongher más programáticas del neobarroco argentino.

La última estocada del Romanticismo se puede fechar a comienzos de la década del '80, en la poesía escrita en torno de la revista *Último Reino*, publicación fundada en 1979 por el poeta Víctor Redondo y Gustavo Margulies. "El grupo que se nuclea alrededor de esta revista retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los ÚLTIMOS REINOS, y no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura". Con estas palabras, Redondo, el director de la revista, manifestaba los principios estéticos del grupo y devela el origen del nombre elegido para el órgano que los representaría. Susana Villalba, Mónica Tracey, Jorge Zunino, Eduardo Alvarez Tuñón, Mario Morales y Horacio Zabaljáuregui, entre otros, son los escritores que escribían y publicaban sus obras en la editorial homónima que funcionaba a la par de la revista. A pesar de la línea de predominio romántico que trazaban los escritores editados, "La puerta" era una sección abierta a poetas con otros intereses estéticos.



Néstor Perlongher

Por haber funcionado en los últimos años de la dictadura militar, fueron el blanco de críticas poco favorables –entre ellas las de Edgar O'Hara y Daniel Freidemberg, publicadas por la revista *Xul* (1980)– que acusaban a los escritores de *Último Reino* de exagerar en el tono elegíaco propio del Romanticismo del siglo XIX y de representar formas desprovistas de referencias al contexto inmediato, basadas en un riguroso esquema musical y en constante remisiones a lo irracional.

En principio, poco transgresores, los poetas del grupo elaboraban sus poemas con abundantes frases largas, sin el dramatismo que solían tener en la versión alemana del Romanticismo; de a poco fueron encontrando su norte en la tradición de ruptura de la que hablaba Octavio Paz: ya en la década del '80 tanto Víctor Redondo en *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984*, (1985) como Susana Villalba en *Susy, secretos del corazón* (1989) introducen innovaciones que los hacen entrar en contacto con el neobarroco dominante por la época y "revisitar" las derivaciones actuales de las vanguardias en general. En el primero, en una carta dirigida al lector, que hace de prólogo, Redondo señala: "Hastiado de cierta retórica cansada, decidí asumir el desorden de mis ideas y transformarlo en un destino del azar.". En el segundo, Villalba toma de géneros populares como la fotonovela y los boleros ciertos temas (amores contrariados, incontrolables pasiones) para ponerlos en forma de poemas.

Antología

“A precio módico

Del fondo de la inmensa noche surge el inmenso día
Y la voz insistente que anuncia
Allí llegan arrastrando su caparazón de aire, sus enjambres de
Moscas, de mujeres sobadas, de residuos de gestos, y de chi-
Cuelos que hacen pipí
Sobre inmensas ruedas atroces
Inmensas ruedas de acero con sus aterradores engranajes
Donde pululan intelectuales que producen pesimismo u optimismo
Por encargo
Y pequeños duendes ejecutivos a precios módicos casi insólitos
En su fácil manejo de todo lo despreciable
Ruedas inmensas que convocan a las tribus de caníbales
En la galería perpetuamente renovada de la civilización
Caníbales castrados pálidos suaves rasurados elegantes pulidos
Pero no por eso menos crueles pues el crimen se asocia siempre
A esa sonrisa opaca
Y un poco distante
Donde dormitan los recuerdos de los abuelos, despedidas y nacimien-
Tos, toses, cólicos,
Masturbaciones y bofetadas, hedor de cloacas y de contención
Todo a precio relativamente módico (...)”

Aldo Pellegrini, *Construcción de la destrucción*. En: De Sola, Graciela, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967

“Remota infancia

Hoy quiero volver a mi corazón natal,
al grillo del atardecer, a las medrosas sábanas
donde con tenue sonido nacía el nocturno terror.

A ese mundo guardado por palomas,
con el misterio apenas siendo un vidrio o la lluvia,
y los crueles, brillantes alfileres atravesando mariposas.
a ese ámbito de nube, recóndito entre flores,
entre barandas llenas de secretos,
con la voz de una madre arrullando la tierra
sobre el crepúsculo tardío.

¡Oh relato de espumas! ¡Oh inaprensible aroma
en esa lejanía de tan leve moldura,
hacia el poniente, con los rodantes aros. (...)”

Enrique Molina, *Las cosas y el delirio*. En: *Obra Poética*, *Obras Completas Tomo II*, Buenos Aires, Corregidor, 1987

“La balada del Río Salado

(...) En el sueño corría, tierno y lento,
con rostro grave y calidad cristiana,
por un delta de acompasado viento,
y su pasión atlántica y serrana,
su altiva carabela capitana,
su indígena canción, y su lamento.

(Yo arrodillado estaba y sin memoria
con mi pequeña eternidad dormida,
y mi arena liviana y transitoria
sus horas resignaba y su medida.
Yo digo río, y digo una transida
lluvia de soledad y desmemoria.) (...)”

Vicente Barbieri, *Tareas tristes y otros poemas*, Buenos Aires, CEAL, 1967



Muerte de un ciprés

El grito deja en el viento
Una sombra de ciprés
Federico

"(...)
¡Ciprés que antes de tiempo encaneciste,
pluma del ala del jardín caída,
flecha perdida antes de disparada,
largo suspiro helado por el cierzo,
mástil sin tempestad sacrificado!
Cristiana sepultura no te espera,
Tú, a quien la cruz del Sur te coronaba:
la tierra es solo para tus raíces
y excede todo féretro tu altura.
Porque hay cipreses en los cementerios
pero no hay cementerios de cipreses."

César Fernández Moreno, *El alegre ciprés*, Buenos Aires, Ramo Verde, 1941, Fontefrida, vol. 1

"*Abandonados campos...*
Dulcia linquimus arva
(...) Tierras de la quietud,
Queridas tierras de la infancia...
Después de haber sido muchos hombres
Y de haber abandonado muchos fantasmas,
Vuelvo a vuestra soledad
En el duro creciente de los años.
(...)
Abandonados campos y queridos...
Vuelvo a este cielo que me vio feliz
Para decir el pavor de mi vida,
El pavor de la Vida
Que me lleva entre leones y dragones
Cada vez más lejos del rostro de la niñez
Y de la saña de sombra de la dicha."

Jorge Calvetti, *Memoria terrestre*. En: *Antología general,* Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1983

"El rostro inmarcesible

(...) Como a un país
de eterna lumbre
Llegué a su rostro
inmarcesible.
Su claridad
resplandecía
sin horizontes y sin
límites.
Inabatible, como un
árbol
de profundísimas
raíces
(...)
Cuando llegó,
las nubes altas
se parecían
a su rostro.
Memoria de ángeles
traía
en lo sereno y
armonioso.
Un aire grácil y
Levísimo
le dibujaba los
contornos. (...)"

León Benarós, *El rostro inmarcesible*. *www.leonbenaros.com.ar*

Bibliografía

CAMPS, SIBILA, "El poeta jujeño", Buenos Aires, *Clarín*, 2002.
DE SOLA, GRACIELA, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, "La poesía argentina de vanguardia". En: Arrieta, R. A., *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, Peuser, 1959.
FONDEBRIDER, JORGE, "César Fernández Moreno. La tierra se ha quedado negra y sola". Entrevista a César Fernández Moreno, en Dossier de *Diario de Poesía*, Nro. 20, octubre, 1991.
GENOVESE, ALICIA, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
ISAACSON, JOSÉ, "Algunas acotaciones". Prólogo a Isaacson, José, Urquía, Carlos Enrique, *Cuarenta años de poesía argentina. 1920-1960. Tomo segundo*, Buenos Aires, Aldaba, 1963.
MONTELEONE, JORGE, "Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones filiales", en *INTI* Nro. 52-53, Argentina. Fin de Siglo, Otoño, 2000-Prim. 2001.
MONTEQUIN, ERNESTO, "Prólogo". En: Wilcock, J. R., *Historia técnica de un poema,* Buenos Aires, Mate, 2001.
MUSCHIETTI, DELFINA, "La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los '80". En: *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional*, Universitat de Illes Baleares, Palma, 2001.
PEZZONI, ENRIQUE, "Mito y poesía de Enrique Molina". En: *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
PODLUBNE, JUDITH y ALBERTO GIORDANO, "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina,* en: Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
REQUENI, ANTONIO, *www.lanacion.com.ar/suples/cultura* Buenos Aires, 2002. Consultado el 13-4-2006.
ROMANO, EDUARDO, *Estudios sobre poesía popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
SUCRE, GUILLERMO, "La belleza demoníaca del mundo". En: *La máscara y la transparencia*, Caracas, Monte Avila Editores.

Ilustraciones

Tapa, P. 746, FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, *La Palma de la Mano*, Buenos Aires, Agua Clara (Fontefrida), 1942.
P. 738, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.
P. 739, P. 746, P. 747, *Historia de la Literatura Argentina*, vol. 3, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 740, ADES, DAWN, *El Dadá y el Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975.
P. 741, PELLEGRINI, ALDO, *La valija de fuego (Poesía completa)*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001.
P. 742, WILDENSTEIN, D. y COGNIAT, R., *Gauguin*, Buenos Aires, Viscontea, 1975.
P. 743, MOLINA ENRIQUE, *Las Cosas y el Delirio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941.
P. 745, WILCOCK, J. R., *Persecución de las musas menores*, Buenos Aires, 1945.
P. 746, FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, *La Patria Desconocida,* Buenos Aires, Kapelusz, 1959.
P. 747, BENARÓS, LEÓN, *Romances de la Tierra*, Buenos Aires, Emecé, 1950.
P. 748, CALVETTI, JORGE, *Antología Poética,* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1997.
P. 748, CALVETTI, JORGE, *Imágenes y conversaciones,* Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Auspicio:



gobBsAs